
Michel Aucouturier par lui-même

Michel Aucouturier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/1838>

DOI : 10.4000/res.1838

ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2018

Pagination : 383-395

ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Michel Aucouturier, « Michel Aucouturier par lui-même », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXIX-3 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 10 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/res/1838> ; DOI : 10.4000/res.1838

Ce document a été généré automatiquement le 10 octobre 2019.

Revue des études slaves

Michel Aucouturier par lui-même

Michel Aucouturier

NOTE DE L'ÉDITEUR

Titre de la Rédaction. Les pages qui suivent sont extraites de *Titres et travaux de Michel Aucouturier*, Paris, 1992, p. 13-26. Original reproduit à l'identique, à l'exception des notes infrapaginales.

1. La littérature russe contemporaine

- 1 J'ai découvert la littérature russe en même temps que la Russie, à l'époque où le « rideau de fer » en faisait encore une terre inconnue. J'ai eu la chance de passer un an à Moscou en 1945-1946, aux côtés de mon père Gustave Aucouturier, journaliste et traducteur. C'est à Moscou que j'ai appris « sur le tas » une langue dont l'acquisition m'a été facilitée par la connaissance préalable du tchèque, langue natale de ma mère, qui était parlée dans ma famille. Ce sont mes premiers camarades russes, des écoliers moscovites de mon âge, qui m'ont initié à Pouchkine, Gogol, Lermontov, Tolstoï (Dostoïevski, à l'époque, restait sous le boisseau), me faisant ainsi percevoir, par-delà la réalité « soviétique », l'héritage russe qui, comme je devais m'en convaincre plus tard, permettait de mieux la comprendre. Ce sont eux aussi qui, en me récitant leurs propres poèmes après ceux de Pouchkine ou de Lermontov, m'ont fait sentir à quel point la tradition poétique restait vivante dans cette langue dont l'expression écrite est encore souple et malléable, toute proche de la parole ordinaire.
- 2 Dix ans plus tard, pendant mes années d'études à l'École normale supérieure, j'ai pu renouveler cette expérience de la Russie soviétique à un moment crucial de son évolution. Ayant choisi de me diriger vers l'agrégation de russe, j'ai été en 1954 l'un des deux premiers étudiants français à bénéficier de la détente des relations Est-Ouest au lendemain de la mort de Staline, grâce à une bourse d'études d'un an à l'Université de Moscou, qui devait être renouvelée en 1955-1956, après l'agrégation. Encore engoncé

en 1954 sous sa carapace stalinienne, le monde soviétique, et en particulier le milieu étudiant, commençaient alors à s'agiter sous l'effet du dégel : la divulgation orale du rapport de Khrouchtchev, aux derniers jours du XX^e Congrès du parti communiste en février 1956, ébranlait brusquement les certitudes bétonnées par la terreur.

- 3 Deux rencontres devaient marquer ma vocation de russisant : celle du futur écrivain dissident André Siniavski, aujourd'hui professeur à la Sorbonne, alors jeune enseignant à l'Université de Moscou, qui commençait à écrire « pour le tiroir » et dans le plus grand secret les nouvelles fantastiques et satiriques qui devaient, dix ans plus tard, le conduire au banc des accusés d'un procès mémorable, et dont la conversation m'instruisait beaucoup plus que les cours magistraux de ses collègues plus âgés ; celle du grand poète Boris Pasternak, dont l'œuvre, découverte dès avant mon arrivée à Moscou, avait été pour moi une véritable révélation, et auquel j'étais allé rendre visite dans sa « datcha » de Peredelkino, aux environs de Moscou, où il vivait à l'écart de la littérature officielle et ignoré du grand public : ses propos, malgré le dégel qui commençait à affranchir les esprits et à délier les langues, m'avaient stupéfié par leur audace. Ici encore, de façon plus claire qu'en 1945-1946, la littérature permettait de dépasser – et de déchiffrer – les apparences trompeuses d'une « réalité soviétique » figée.
- 4 D'une façon générale, la presse littéraire devenait alors le pouls de la vie du pays, que les quotidiens « d'information » réduisaient au rituel insipide des statistiques et des célébrations. Chaque numéro de la revue mensuelle *Novy mir* était attendu avec impatience, et souvent perçu comme la conquête d'un nouvel espace de liberté. C'est en lisant en juin 1954 la nouvelle d'Ilya Ehrenbourg *Le dégel*, j'ai vu nommer pour la première fois ce qui se passait autour de moi, et ai commencé à en comprendre la portée historique. Un peu plus tard, ce sont les récitals poétiques d'Evtouchenko ou de Voznessenski et les soirées privées animées par des « bardes » comme Okoudjava, Galitch ou Vyssotski, accompagnant de leur guitare des poèmes lyriques et satiriques subversifs, qui, parallèlement à la diffusion des manuscrits dactylographiés (« samizdat »), permettaient de déjouer avec une audace croissante les interdits de la censure. Ils formaient le tissu d'une culture parallèle, « dissidente », persécutée et condamnée à l'émigration, mais qui parvenait néanmoins à empêcher une nouvelle « glaciation stalinienne » et préparait le terrain à la « perestroïka » et à la chute du système communiste.
- 5 C'est en suivant de près la littérature russe que l'on avait le plus de chances de comprendre ce qui se passait en Russie et ce qui en forgeait l'avenir. J'ai tenu à le faire tout au long de ma carrière de russisant en traduisant, en analysant et en présentant aux lecteurs français l'œuvre de plusieurs des écrivains qui ont contribué à l'émancipation de la Russie depuis la mort de Staline. J'ai participé à la traduction des souvenirs de détention d'Andrei Siniavski, intitulés *Une voix dans le chœur*¹, et je lui ai consacré un article analysant l'anti-utopie satirique *Lioubimov*², ainsi qu'une étude sur le thème caractéristique de l'écrivain clandestin, intervenant dans un texte qui lui échappe et le terrorise lui-même³. J'ai pris part à la traduction de l'œuvre de Soljénitsyne⁴ et à la direction d'un *Cahier de l'Herne* comprenant des études, des témoignages et des documents qui lui étaient consacrés⁵, et j'ai tenté de définir les caractéristiques de son style et de sa manière littéraire dans deux études⁶, dont l'une a été traduite en anglais dans une anthologie d'articles critiques sur son œuvre⁷. J'ai traduit et commenté dans une postface les *Carnets d'un badaud* du romancier Victor

Nekrassov, « prix Staline » de littérature devenu écrivain dissident et émigré à Paris⁸. J'ai présenté dans une préface à la première édition collective de ses poèmes en français, à laquelle j'ai participé, l'œuvre du grand poète russe exilé aux États-Unis Joseph Brodsky, prix Nobel de littérature 1987⁹.

- 6 J'ai tenté aussi de donner une vue d'ensemble de cette littérature « dissidente » en analysant dans un article de revue¹⁰ les courants idéologiques et esthétiques qui se sont affrontés depuis le début des années 70 dans les périodiques de la « troisième émigration russe », avant de se révéler au grand jour dans la Russie d'aujourd'hui, puis en rédigeant le chapitre consacré à la « Littérature de la dissidence » qui doit paraître à Turin dans une grande *Storia della civiltà letteraria russa* sous la direction des professeurs Riccardo Picchio et Michele Colucci¹¹.

2. Tolstoï

- 7 Lorsqu'il a fallu, après l'agrégation, définir un sujet de thèse, mon choix s'est porté tout naturellement sur l'écrivain qui, pour le « littéraire » que j'étais, paraissait justifier à lui seul une vocation de russisant, car son œuvre incarnait à mes yeux le sommet d'un art que j'avais appris à admirer chez Balzac, Stendhal ou Flaubert. C'est dans l'œuvre de Léon Tolstoï, et en particulier dans *Guerre et Paix*, que le roman réaliste du XIX^e siècle me paraissait avoir atteint sa véritable dimension de grand genre classique, comparable à l'épopée antique.
- 8 L'œuvre de Tolstoï me frappait avant tout par son extraordinaire pouvoir d'évocation du réel dans son opacité irrationnelle, trait caractéristique, me semblait-il de la littérature russe tout entière. Me proposant d'analyser les procédés utilisés par le grand romancier pour nous imposer son univers moral avec l'évidence presque physique d'une réalité « palpable », j'ai adopté avec enthousiasme, mais aussi avec une certaine imprudence, le sujet ambitieux que me suggérait mon maître Pierre Pascal, professeur à la Sorbonne, « Tolstoï écrivain ». C'est à ce sujet que se rattachait ma première publication scientifique, présentée en 1958 au Congrès des slavistes de Moscou : développant la remarque d'un critique contemporain de Tolstoï, Strakhov, qui soulignait l'originalité des monologues intérieurs illogiques, désordonnés, à peine contrôlés par la conscience, que prononcent certains personnages de *Guerre et paix*, je tentais de rattacher ce procédé, qui annonce le roman du « flux de conscience », aux caractéristiques générales de la construction des personnages dans le roman tolstoïen, à travers des « scènes » faisant revivre l'instant dans son unicité et sa complexité concrètes¹². Dans la même perspective, j'ai entrepris l'étude minutieuse des brouillons et des rédactions successives de la première œuvre de Tolstoï, la trilogie autobiographique *Enfance, Adolescence et Jeunesse* : j'en ai tiré un peu plus tard une préface à la réédition de cette œuvre, où, m'inspirant des études des critiques « formalistes » russes, j'essayais de montrer comment l'adoption du point de vue de l'enfant servait à expérimenter un procédé de description du réel auquel Tolstoï restera désormais fidèle, et qui lui permettait précisément de donner au spectacle des choses les plus familières du monde environnant la fraîcheur d'une découverte¹³. Dès 1968, dans une communication au Colloque de Cerisy-la-Salle consacré au « Grand siècle russe », j'avais essayé de faire la synthèse de mes observations sur le génie de Tolstoï : analysant successivement l'art du romancier, le regard du moraliste et les conclusions du philosophe de l'histoire, j'avais essayé de montrer comment dans ces

trois domaines on retrouvait, à la source de son originalité, la même intuition de l'existence, telle que nous la saisissons dans l'actualité immédiate de l'instant vécu, en ce qu'elle a d'irréductible à toute connaissance objective¹⁴.

- 9 J'ai abordé ensuite l'art de Tolstoï sous des angles plus particuliers : dans un article écrit en 1969 à l'occasion du bicentenaire de Napoléon, j'ai voulu réexaminer à partir d'une lecture attentive du texte de *Guerre et Paix* la façon dont Tolstoï parvient, grâce à la confiance que nous inspire l'apparente objectivité de son art, à masquer son antipathie pour le personnage et à nous imposer une image de l'Empereur répondant à une conception de l'histoire qui, comme on le sait, dénie toute influence à la volonté consciente de l'individu¹⁵. Partant d'une remarque de Nabokov sur le décalage chronologique qui, dans *Anna Karénine*, s'instaure entre le couple illégitime Anna-Vronski et le couple légitime Lévine-Kitty, j'ai tenté d'en tirer des conclusions sur la structure particulière de ce roman, où, au sein d'un rythme « épique » propre à l'écriture tolstoïenne et parent de celui de *Guerre et Paix*, s'insinue une temporalité « tragique » nouvelle¹⁶. Enfin, j'ai étudié les premiers essais, encore tâtonnants, de Tolstoï dans le genre dramatique, pour en conclure que, paradoxalement, ce n'était pas Tolstoï, mais Tchekhov, qui avait réussi à étendre à la scène la poétique novatrice du grand romancier¹⁷.
- 10 Je me suis aussi intéressé à l'œuvre de Tolstoï dans une autre perspective, celle de l'histoire de la pensée russe, où il occupe une place importante. C'est sous cet angle que j'ai été amené à l'étudier dans une longue préface à l'édition du *Journal* de l'écrivain aux éditions de la Pléiade, où j'ai tenté de justifier la place que tient ce texte dans son héritage. Il caractérise en effet le sens intime du tolstoïsme, souvent masqué par la prédication morale et sociale, mais dont le commandement suprême est celui du perfectionnement de soi, exprimant une aspiration à la perfection divine, c'est-à-dire à l'immortalité : malgré le « moralisme » et le « rationalisme » qui peuvent le rendre suspect, il a pour ressort dernier le refus de la mort et s'inscrit par là dans la tradition eschatologique de la pensée religieuse russe. Dans ce sens, l'œuvre de Tolstoï a sa place dans la constitution en Russie, au cours du XIX^e siècle, mais surtout dans les premières années du XX^e, d'une réflexion philosophique de type original, existentiel et religieux, qui constitue l'un des apports de ce pays à notre civilisation du XX^e siècle¹⁸. J'ai repris et résumé cette analyse dans l'exposé introductif d'un colloque sur « Tolstoï philosophe et penseur religieux », organisé dans le cadre des « journées » annuelles de l'Association des Amis de Tolstoï¹⁹.
- 11 Enfin, après avoir choisi pour sujet de thèse l'étude de la critique littéraire marxiste, je suis revenu à l'œuvre de Tolstoï dans cette perspective nouvelle. Analysant les nombreux articles que lui avaient consacré avant la révolution les principaux critiques et publicistes marxistes, de Plekhanov à Trotsky, j'ai montré comment leur admiration pour le grand écrivain avait mené certains d'entre eux à tenter une conciliation entre le marxisme et le « tolstoïsme », alors que d'autres, comme Plekhanov, s'opposaient résolument à cette « confusion des notions », tandis que Lénine minimisait l'importance de la doctrine philosophique et religieuse de Tolstoï pour faire du « génial romancier » un « miroir de la révolution russe » confirmant la justesse de ses propres analyses économiques et politiques²⁰. J'ai montré d'autre part comment, après 1917, de jeunes militants communistes convertis à la littérature avaient cherché dans son œuvre les secrets de l'art, ouvrant ainsi la voie à cette canonisation desséchante du « modèle tolstoïen » que devait imposer le « réalisme socialiste »²¹.

- 12 Ayant accepté en 1980 de remplir les fonctions de secrétaire général de l'Association des « Amis de Léon Tolstoï » créé en 1978, à l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance de l'écrivain, à l'initiative de son petit-fils, le docteur Serge Tolstoï, j'ai fondé les « journées Tolstoï », qui réunissent périodiquement (d'abord tous les ans, puis un an sur deux) des spécialistes français ou étrangers de son œuvre autour d'un thème particulier (une œuvre, ou tel aspect de sa vie, de son art ou de sa pensée), et dont les « actes » sont publiés sous ma direction et celle de ma collègue M^{me} Marie Sémon dans des « Cahiers Léon Tolstoï »²².

3. Pasternak

- 13 En 1954, à l'occasion d'un travail de « Diplôme d'Études supérieures » sur la poésie russe de la révolution, j'avais découvert avec éblouissement la poésie de Boris Pasternak. La personnalité du poète, dont j'ai eu la chance de faire la connaissance en 1956, a confirmé ce que son œuvre m'avait fait pressentir.
- 14 Boris Pasternak est, de l'aveu général, l'un des trois ou quatre plus grands poètes russes de ce siècle, avec Akhmatova, Mandelstam, Maïakovski, tous membres d'une génération affranchie par le symbolisme des préjugés utilitaristes et de l'attitude rationaliste vis-à-vis du langage qui avaient pesé sur la poésie russe depuis le milieu du XIX^e siècle. Pour moi, il est l'incarnation même de la poésie en ce qu'elle se définit par une sensibilité directement en prise sur l'énergie créatrice de la langue, ses mécanismes sémantiques, ses lois phonétiques, sa prosodie naturelle, ordonnée par la tradition poétique nationale. L'admiration que m'inspirait sa poésie m'incitait à tenter d'en transmettre l'accent dans ma propre langue, c'est-à-dire de le traduire. Je m'y suis attelé dès 1957 en publiant dans la revue *Esprit* la traduction de huit poèmes précédés de quelques pages de présentation, où je tentais d'attirer l'attention des lecteurs français sur ce grand poète qui avait eu son heure de célébrité chez nous au moment de son passage à Paris lors du Congrès des intellectuels pour la liberté de la culture, en 1935, mais que l'on avait pratiquement oublié depuis que la censure stalinienne lui avait fermé la bouche²³. Mes premiers essais de traduction poétique, qui ont reçu une approbation chaleureuse de Pasternak lui-même, m'ont incité à persévérer et à élargir ces tentatives à d'autres grands poètes contemporains, comme Akhmatova²⁴, Mandelstam²⁵ et Brodsky²⁶.
- 15 Cependant, Pasternak était déjà en 1956 l'auteur encore clandestin du *Docteur Jivago*, œuvre qui, l'année suivante, et malgré le dégel, allait faire l'effet d'une bombe. Elle révélait, sous la surface encore intacte du conformisme de l'intelligentsia soviétique, la persistance d'une réflexion philosophique et historiosophique perpétuant la tradition de la pensée religieuse russe du début du siècle. Elle traduisait une remise en question fondamentale des postulats intellectuels du communisme, censé exprimer l'idéal unanime de cette intelligentsia. Elle constituait par là un défi si audacieux au régime, qu'il faudrait attendre son effondrement pour que l'œuvre puisse enfin paraître en Russie même. J'ai participé, avec trois amis russisants, à la traduction en français de cette œuvre encore inédite, qui allait paraître quelques mois après la publication de l'œuvre originale et sa première traduction en italien par l'éditeur milanais Feltrinelli²⁷.
- 16 Cependant, j'avais surtout le souci de comprendre la voie qui avait mené Pasternak du recueil *Ma sœur la vie* au roman *Le Docteur Jivago*, c'est-à-dire de la poésie lyrique au roman épique, de l'avant-garde à la tradition esthétique et éthique du réalisme russe,

et de la célébration enthousiaste de la ferveur messianique de l'été 1917 à la contestation radicale de l'utopie volontariste du révolutionnaire. C'est la question à laquelle tentait de répondre mon *Pasternak par lui-même*, paru en 1963, l'un des premiers essais critiques et biographiques consacrés au poète, qui allait être traduit en allemand et en italien. Après une étude des années de formation de Pasternak, marquées par un engouement pour la musique de Scriabine, puis pour la philosophie néo-kantienne de Hermann Cohen, et enfin par des débuts tapageurs au sein de l'avant-garde futuriste, j'analysais le recueil *Ma sœur la vie*, écrit en 1917, accueilli par le poète et salué par ses contemporains comme une révélation. C'est une œuvre de rupture, une « seconde naissance », où Pasternak a le sentiment de s'être enfin trouvé. L'expérience lyrique de l'amour et de la nature, confondus dans l'exaltation collective de l'été de la révolution, y est vécue à travers le langage, senti comme un mode de participation à l'élan créateur qui définit la vie (et que Pasternak essaiera plus tard de cerner en des termes qui évoquent le « monde comme volonté » de Schopenhauer ou l'« élan vital » de Bergson). Dans une troisième partie, j'essayais de montrer comment la fidélité à cette révélation de l'année 1917 déterminait la voie que Pasternak allait suivre pendant les années de conformisme esthétique et idéologique imposé par la terreur policière : celle d'une résistance obstinée mais « naïve », comme involontaire, symbolisée par l'image de la « haute maladie ». *Le Docteur Jivago*, analysé dans la dernière partie, apparaissait comme l'aboutissement inéluctable, plus que réellement voulu, de cette résistance. Son héros, Iouri Jivago, incarnation fictive du principe lyrique qui est au centre de l'œuvre de Pasternak, exprime de façon symbolique le sens religieux de l'engagement du poète dans son œuvre, qui est une forme de sacrifice de soi à une mission, en l'opposant à l'engagement révolutionnaire, condamné à perpétuer une violence sans fin²⁸.

- 17 Après cette tentative d'interprétation de l'ensemble de l'œuvre de Pasternak et de son évolution, je suis revenu aux récits en prose de ses débuts qui, mal compris par la critique contemporaine, et reniés plus tard par le poète lui-même en raison de leur écriture recherchée, avaient sombré dans l'oubli et échappé jusque-là à l'attention des commentateurs. Dans la nouvelle « romantique » *Le trait d'Apelle*, écrite dès 1915, peut-être sous l'influence de Kleist, j'ai cru pouvoir déchiffrer une allégorie illustrant l'esthétisme de l'avant-garde, que Pasternak devait plus tard renier²⁹. J'ai tenté de montrer ensuite comment l'ensemble de ces nouvelles s'organisait autour d'une image du poète, d'abord identifiée à celle de l'acteur, puis se différenciant de celle-ci, dans une évolution qui marquait précisément le rejet de cet esthétisme³⁰. Enfin, j'ai essayé d'éclairer à travers ces nouvelles la genèse du « héros pasternakien » (dont le personnage central du *Docteur Jivago* est le dernier avatar) à partir de l'œuvre lyrique elle-même : suivant la suggestion de Roman Jakobson qui, dans un article célèbre, faisait de la métonymie la figure caractéristique de la vision poétique de Pasternak, j'ai défini le « héros pasternakien », avec sa réceptivité et son absence de volonté, aboutissant à une dissolution du sujet dans la perception lyrique du monde, comme une personnification de la métonymie³¹. Ces derniers articles, parus en anglais, ont été ensuite repris dans des anthologies d'études critiques sur le poète.

- 18 En 1975, j'ai organisé à Cerisy-la-Salle le premier colloque international consacré à l'œuvre de Pasternak. J'y ai proposé une interprétation globale de la première autobiographie de Pasternak *Sauf-conduit*, commencée en 1927 comme un hommage posthume à Rilke, et achevée en 1931 par une dernière partie presque entièrement consacrée à Maïakovski. J'essayais de montrer en particulier que cette substitution, appelée par le suicide de celui que Pasternak considérait comme le héraut de sa

génération, mettait en évidence le véritable sujet de cette autobiographie, qui n'était pas la personne de Pasternak, mais le principe lyrique dont il n'était lui-même que le réceptacle et l'interprète. D'autre part, m'appuyant sur une allusion énigmatique et insuffisamment motivée par le fil du récit à la veuve d'une victime de la répression, je proposais une lecture allégorique des passages consacrés, à propos d'un séjour en Italie, à la République de Venise et à son despotisme policier : cette interprétation, aujourd'hui communément admise, a trouvé des prolongements dans les recherches consacrées par Lazar Fleishman, professeur à Stanford, qui est aujourd'hui le biographe le plus autorisé de Pasternak, à l'élucidation des rapports du poète avec le régime soviétique³². J'ai étudié aussi la signification qu'a eue dans son œuvre et dans l'évolution de sa pensée la figure de Léon Tolstoï³³, l'image qu'elle nous donne de la révolution russe de 1905³⁴, celle de la révolution française qu'il met en scène dans deux fragments dramatiques en vers écrits en 1917³⁵, les rapports « typologiques » entre son œuvre en prose des années 20 et celle de Marcel Proust³⁶ et enfin j'ai voulu montrer comment ce poète de la vie abordait avec audace, mais sans provocation le domaine de la sexualité : dépassant l'opposition entre « pruderie victorienne » et « libération sexuelle » qui caractérise l'époque de ses débuts, Pasternak établissait un lien profond entre les interdits sexuels et la signification vitale et ontologique de la sexualité³⁷.

- 19 J'ai enfin poursuivi ma tâche de présentation aux lecteurs français de l'œuvre du poète : j'ai préfacé, traduit et annoté un grand nombre de ses poèmes³⁸, son autobiographie *Sauf-conduit*³⁹, sa correspondance avec sa cousine Olga Freidenberg, professeur de littératures de l'Antiquité à l'Université de Leningrad⁴⁰. J'ai rédigé les articles qui lui sont consacrés dans l'*Histoire de la littérature russe* en sept volumes en cours de publication aux éditions Fayard⁴¹, ainsi que dans l'*Encyclopaedia Universalis* et dans la *Grande Encyclopédie Larousse*. J'ai conçu, dirigé, préfacé, annoté et en partie traduit le volume de la Bibliothèque de la Pléiade qui réunit la majeure partie de son œuvre poétique et la totalité de son œuvre en prose⁴². Je suis actuellement engagé dans la rédaction d'une biographie littéraire qui devrait reprendre, amplifier et éventuellement corriger à la lumière des faits, des textes et des interprétations surgis depuis trente ans, les grandes lignes de mon étude de 1963.

4. Critique littéraire et théorie de la littérature

- 20 À l'époque où je la découvrais, puis en suivais passionnément l'évolution, le rôle important que jouait la littérature soviétique dans la vie du pays était lié à un statut socio-politique unique, – bien qu'il servît de modèle, depuis la fin de la guerre, aux autres littératures du « monde socialiste ». Ce statut avait pris forme en 1934, avec la création, sous les auspices du Parti et de l'État, d'une « Union des écrivains » de caractère officiel. Il faisait de l'écrivain un fonctionnaire, avec des avantages matériels considérables, payés par sa soumission à l'idéologie communiste, que la doctrine du « réalisme socialiste » transposait en orthodoxie esthétique. À cette incorporation étroite et « institutionnelle » de la littérature au système politico-social était lié, certes, son asservissement et son conformisme, mais aussi l'importance que prenait la moindre manifestation d'indépendance, même étouffée ou réprimée : c'est ce système qui faisait du roman de Pasternak un acte d'héroïsme et de sa publication un événement politique de première importance.

- 21 L'un des effets de cette orthodoxie littéraire était d'occulter sa propre genèse, en se présentant comme l'expression nécessaire des lois de l'histoire établies une fois pour toutes par le marxisme. Selon l'historiographie soviétique, la création de l'Union des écrivains résultait de l'application progressive d'une doctrine de la « littérature du parti » élaborée dès 1905 par Lénine, et exprimant l'un des aspects du projet communiste. Les historiens non-communistes, russes émigrés ou étrangers, qui soulignaient le caractère contraignant et oppressif du système, y voyaient également l'application méthodique d'une doctrine préexistante. Dans ma thèse de Doctorat d'État, soutenue en 1980, sous le titre de « Les problèmes théoriques de la critique littéraire marxiste en Russie de 1888 à 1932 »⁴³, je me suis attaché à en refaire l'histoire, en revenant aux débats, oubliés ou falsifiés depuis par l'historiographie officielle, qui avaient marqué la formation et l'instauration de l'orthodoxie : l'étude approfondie de la presse périodique de 1888 à 1932 m'a permis de reconstituer dans toute sa complexité le processus qui avait abouti au statut que nous connaissions.
- 22 La complexité de ces débats et de ce processus est liée à celle du marxisme russe, à la fois principe épistémologique, courant de pensée influent dans le monde intellectuel et littéraire des années 1890-1905, et doctrine politique du parti au pouvoir depuis octobre 1917. C'est en distinguant ces trois registres, celui d'une sociologie « scientifique » de la littérature, d'une critique engagée dans le mouvement littéraire et de la pratique politique du parti au pouvoir (et, dans un premier temps, de ses différentes factions), intervenues successivement dans le débat, que j'ai tenté d'analyser le mécanisme par lequel s'est élaboré le statut particulier de la littérature soviétique, tel qu'il existait au moment de la mort de Staline.
- 23 La doctrine marxiste de l'Histoire littéraire, constituée dès la fin des années 80 dans les écrits de Plekhanov, à partir de la tradition de la critique russe (Bielinski), elle-même dérivée de la philosophie idéaliste allemande, corrigée dans le sens du « matérialisme historique », aboutit, au cours des années 20 (et non sans une certaine influence du « formalisme ») à la « poétique sociologique » de Valerian Pereverzev et de son école. Ceux-ci déniaient à la volonté et à la conscience de l'écrivain toute influence sur le contenu et la forme de son œuvre, façonnés de façon inconsciente, dans la mesure même où ils relèvent de l'art (et non de la pensée réfléchie), par le « comportement social » de l'écrivain, c'est-à-dire par la place que celui-ci occupe dans le processus de production en raison de ses origines sociales. Ce déterminisme conduisant au fatalisme, et excluant toute action politique efficace dans le domaine de la littérature, il sera rejeté à la fin des années 20, et Pereverzev condamné pour « menchévisme ».
- 24 Une critique littéraire d'orientation marxiste apparaît un peu plus tard, dans les premières années du xx^e siècle, et témoigne d'abord d'un préjugé favorable à l'égard des premières manifestations du symbolisme. Mais elle ne tarde pas à se retourner contre « l'art nouveau », interprété comme un produit de la décadence de la société bourgeoise, et à se replier sur des positions esthétiques conservatrices. Il en sera de même après 1917, lorsque l'avant-garde futuriste et ses alliés « formalistes », regroupés par le poète Maïakovski au sein du LEF (« Front de gauche de l'art ») voudront se mettre au service de la révolution : ils se heurteront à la méfiance, puis à l'hostilité des marxistes orthodoxes, tels le critique Alexandre Voronski, proche de Trotsky, qui, fidèles au conservatisme esthétique adopté face au symbolisme, défendront au nom du marxisme un « nouveau réalisme ».

- 25 Enfin, sur le plan de la politique, la social-démocratie russe et en particulier son aile bolchevique ont vu naître dès avant la révolution une doctrine de la « culture prolétarienne », dont le théoricien principal est le médecin et romancier utopiste Alexandre Bogdanov. Elle suscitera après 1917 le mouvement de masse du Proletkult qui, partant de l'idée marxiste d'une « culture de classe », se donne pour objectif de réaliser la « dictature du prolétariat » dans le domaine de l'art et de la culture. Bien que condamné par Lénine au nom d'une conception plus idéologique que sociologique du prolétariat, et d'une conception universaliste de la culture (qu'il distingue de l'idéologie), ce mouvement se perpétue, entre 1923 et 1932, dans l'Association des écrivains prolétariens, qui, au nom de la « culture prolétarienne », combat les « compagnons de route », écrivains non-communistes protégés par le marxiste libéral Voronski. C'est cette organisation, formée de jeunes militants communistes fanatiques, qui tentera après 1925 de parvenir à l'« hégémonie du prolétariat dans la littérature ». Dissoute en 1932 pour permettre la mise sur pied d'une « Union des écrivains soviétiques » englobant les « compagnons de route », elle aura cependant réussi à imposer l'idée d'une orthodoxie esthétique, à laquelle Staline lui-même donnera le nom de « réalisme socialiste ». Cependant, ce qui triomphe en fait sous cette dénomination est moins une doctrine esthétique précise qu'un postulat posant une correspondance étroite entre critères esthétiques et critères idéologiques, et plaçant ainsi l'art sous la juridiction du parti, lui-même défini comme l'expression de la classe porteuse de la vérité historique.
- 26 Cet ouvrage se veut une contribution à l'histoire de la formation du système soviétique, cette « idéocratie » où la littérature était intégrée à la structure du pouvoir. Il a été accepté par les éditions « L'Âge d'homme », mais la révision que j'ai entreprise en vue de la publication a été retardée par la mise au jour, grâce à la « perestroïka », de nouveaux documents dont il me faut tenir compte, même s'ils n'en modifient pas les conclusions générales. J'ai publié depuis plusieurs études particulières issues de ces recherches, sur certains débats mettant en évidence les contradictions internes de la critique marxiste : débat sur l'« intelligentsia »⁴⁴, sur le « tolstoïsme »⁴⁵, sur l'œuvre littéraire de Tolstoï considérée comme « canon » littéraire du réalisme⁴⁶, sur l'œuvre de Gorki⁴⁷. J'ai analysé l'interprétation « opportuniste » qui avait fait de l'article de Lénine « De l'organisation du parti et de la littérature du parti », écrit en 1905 pour mettre de l'ordre dans la presse du parti social-démocrate, une charte de la littérature soviétique⁴⁸. J'ai étudié les aspects littéraires du mouvement Changement de jalons qui, en 1921-1924, marque le ralliement au pouvoir bolchevique d'une petite fraction de l'émigration⁴⁹. J'ai enfin résumé certaines des parties de ma thèse dans deux chapitres de *l'Histoire de la littérature russe* en sept volumes en cours de publication aux éditions Fayard « La vie littéraire des années vingt » et « La littérature et le marxisme »⁵⁰.
- 27 Ces recherches m'ont amené à étudier de près la théorie de la littérature et les problèmes de la « science de la littérature » en Russie depuis le début du siècle jusqu'à nos jours. M'étant convaincu en travaillant à ma thèse du rôle capital que les « formalistes » avaient joué dans le renouveau de la poétique et la réflexion épistémologique sur l'histoire littéraire en Russie, je leur ai consacré depuis plusieurs années un cours à la Sorbonne et prépare actuellement un petit ouvrage qui devrait être une mise au point sur l'histoire et la théorie de ce mouvement. D'autre part, dans la préface à l'édition française d'un recueil d'articles de Mikhaïl Bakhtine, dont j'avais également rencontré l'œuvre en étudiant l'histoire de la critique soviétique, j'ai essayé

de donner une vue d'ensemble de l'œuvre de ce philosophe et théoricien de la culture et de la littérature⁵¹. Dans une contribution à un ouvrage américain sur le roman russe, j'ai confronté ses vues sur le roman avec celles, contemporaines, du philosophe marxiste Lukàcs⁵². J'ai enfin tenté de dresser un tableau d'ensemble de la renaissance de la « science de la littérature » en U.R.S.S. pendant les trente ans qui ont suivi la mort de Staline⁵³, en insistant en particulier sur l'application à la littérature des conceptions du structuralisme et des catégories de la sémiotique, telles qu'elles ont été appliquées par Iouri Lotman et l'École de Tartu.

NOTES

1. Abram Tertz (André Siniavski), *Une voix dans le chœur*, Paris, Le Seuil, 1975, 302 p. (en collaboration avec Alfréda Aucouturier).
2. « Lioubimov, roman fantastique d'Abram Tertz », *Esprit*, février 1967, p. 271-276.
3. « Writer and Text in the Works of Abram Terc », *Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe*, Columbus – Ohio, Slavica Publishers, 1980, p. 1-10.
4. A. Soljénitsyne, *le Pavillon des cancéreux*, Paris, Julliard, 1968 (en collaboration avec Alfréda Aucouturier, Georges et Lucile Nivat); Id., *Août quatorze*, Paris, éditions du Seuil, 1972 (en collaboration avec Alfréda Aucouturier, Georges et Lucile Nivat et J.-P. Sémon).
5. *Cahier Soljénitsyne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1971, 519 p. (avec G. Nivat).
6. « L'art de Soljénitsyne », *Cahier Soljénitsyne*, p. 346-351. (Trad. anglaise : « Solzhenitsyn's art », dans *Solzhenitsyn. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1976, p. 25-33.) « Soljénitsyne romancier », *Soljénitsyne* (colloque de Cerisy-la-Salle), Paris, Christian Bourgois, 1974, p. 127-152.
7. « L'art de Soljénitsyne »...
8. V. Nekrassov, *Carnets d'un badaud*, Paris, Julliard, 1976, 217 p. (postface, p. 205-217).
9. Joseph Brodsky, *Poèmes 1961-1987*, Paris, Gallimard, 1987, p. 7-12.
10. « Les revues de l'émigration et de la dissidence russes », *le Débat*, 1981, n° 9, p. 72-79.
11. « Letteratura del dissenso », dans *Storia della civiltà letteraria russa*, Riccardo Picchio, Michele Colucci (eds.), Turino, UTET, 1997.
12. « Langage intérieur et analyse psychologique chez Léon Tolstoï », *RES*, t. XXXIV, fasc. 1, 1957, p. 9-14.
13. L. Tolstoï, *Enfance. Adolescence. Jeunesse*, Paris, Gallimard (coll. « Folio ») 1975, p. 7-20.
14. « La signification de Tolstoï », *Entretiens sur le Grand Siècle russe et ses prolongements* (colloque de Cerisy-la-Salle), Paris, Plon, 1971, p. 189-200.
15. « Tolstoï devant Napoléon », *Europe*, avril-mai 1969, p. 191-199.
16. « Le calendrier d'Anna Karénine », *Cahiers Léon Tolstoï*, n° 1, Institut d'études slaves, Paris, 1984, p. 45-51.
17. « La famille contaminée et les débuts de Tolstoï auteur dramatique », *Cahiers Léon Tolstoï*, n° 4, « Tolstoï et le théâtre », Paris, IES, 1990, p. 7-13.
18. Tolstoï, *Journaux et carnets*, t. I, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1979, p. VII-XLII.
19. Pour une centenaire (« En quoi consiste ma foi ? »), *Cahiers Léon Tolstoï*, n° 2, Paris, IES, 1985, p. 7-11.

20. « Tolstoï et le tolstoïsme devant la critique marxiste russe à la veille de la révolution de 1917 », *RES*, t. L, fasc. 3, 1977, p. 429-443.
21. « МОДЕЛЬ ЛЬВА ТОЛСТОГО В ЭСТЕТИКЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА » (« Le modèle tolstoïen dans l'esthétique du réalisme socialiste »), *RES*, t. LI, fasc. 1-2, 1978, p. 23-32.
22. *Cahiers Léon Tolstoï*, Paris, IES, cahiers n° 1, 96 p. (1983), n° 2, 78 p. (1984) et n° 4 (1990).
23. « Boris Pasternak », *Esprit*, mars 1957, p. 465-46.
24. Anna Akhmatova, « Requiem », *Esprit*, juillet 1964, p. 2-12 ; et *Poésie russe. Anthologie du XVIII^e au XX^e siècle* présentée par Efim Etkind, Paris, éd. La Découverte, 1983, p. 494-502.
25. Ossip Mandelstam, « Strophes pétersbourgeoises » (3 poèmes), *la Nouvelle Revue française*, septembre 1975, p. 54-59. Boris Pasternak, *Ma sœur la vie*, Paris, Gallimard, 1982, 369 p. (51 poèmes).
26. Brodsky, *Poèmes 1961-1987...*, p. 7-12.
27. Pasternak, *le Docteur Jivago*, Paris, Gallimard, 1958, 648 p. (en collaboration avec L. Martinez, J. de Proyart et H. Zamoyska).
28. *Pasternak par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1963, 189 p., (trad. allemande, Rowohlt, 1965, 171 p. ; trad. italienne SEI, Turino, 1976, 111 p.).
29. « Il tratto di Apelle, manifeste littéraire du modernisme russe », *VI^e Congrès international des slavistes. Communications de la délégation française et de la délégation suisse*, Paris, IES, 1968, p. 157-161.
30. « The Legend of the Poet and the Image of the Actor in the Short Staries of Pasternak », *Studies in Short Fiction*, t. III, fasc. 2, 1966, p. 225-235, et *Pasternak. Modern Judgements*, London, McMillan, 1969, p. 220-230.
31. « The metonymous hero, or the beginnings of Pasternak as a novelist », *Books Abroad*, Norman, 1970, p. 222-226, et *Pasternak. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1978, p. 43-50.
32. « ОБ ОДНОМ КЛЮЧЕ К ОХРАННОЙ ГРАМОТЕ » [Une clé pour *Sauf-conduit*], *Pasternak 1890-1960*, colloque de Cerisy-la-Salle..., p. 337-349.
33. « Pasternak, témoin de l'actualité de Tolstoï », *Tolstoï aujourd'hui*, Paris, IES, 1980, p. 277-284.
34. « L'image de la révolution de 1905 dans l'œuvre de Pasternak », dans *1905. La première révolution russe*, Céline Gervais-Francelle, François-Xavier Coquin (eds.), Paris, Publications de la Sorbonne, IES, 1986, p. 405-417.
35. « Pasternak et la Révolution française », dans *CMRS*, t. XXX/3-4, 1989, p. 181-191.
36. « Pasternak and Proust », dans *Forum for Modern Language Studies*, t. XXVI, n° 4, Oxford, 1990, p. 341-352.
37. « ПОЛ И ПОСЛОСТЬ. ТЕМА ПОЛА У ПАСТЕРНАКА » (« Sexe et "basse trivialité" ». Le thème de la sexualité chez Pasternak », dans *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle*, Leonid Heller (ed.), Bern, Peter Lang (« Slavica helvetica »), 1992, p. 111-120.
38. Pasternak, *Ma sœur la vie*, Paris, Gallimard, 1982, p. 9-26.
39. Id., *Sauf-conduit*, Paris, Gallimard, 1989, 193 p.
40. Boris Pasternak, Olga Freidenberg, *Correspondance 1910-1954*, Paris, Gallimard, 1987, 499 p.
41. « Boris Pasternak », dans *Histoire de la littérature russe: le XX^e siècle****, Gels et dégels, Paris, Fayard, 1990, p. 466-487.
42. Pasternak, *Œuvres*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1990, 1829 p. (traduction partielle, établissement du texte, présentation et annotation de l'ensemble).
43. *Les problèmes théoriques de la critique littéraire marxiste en Russe de 1888 à 1932*, thèse de doctorat d'État soutenue en 1980, 585 + 90 p., publication prévue.
44. « Le problème de l'intelligentsia chez les publicistes marxistes russes avant la révolution de 1917 », *CMRS*, t. XIX/3, 1978, p. 251-258.
45. « Tolstoï et le tolstoïsme devant la critique marxiste russe à la veille de la révolution de 1917 »...

46. « МОДЕЛЬ ЛЬВА ТОЛСТОГО В ЭСТЕТИКЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА »...
 47. « Gor'kij devant la critique littéraire marxiste avant la révolution », *CMRS*, t. XXIX/1, 1988.
 48. « Le "léninisme" dans la critique littéraire soviétique », *CMRS*, t. XVII/4, 1977.
 49. « СМЕНА ВЕХ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 20-Х ГОДОВ » [Changement de Jalons et la littérature russe des années 20], *ОДНА ИЛИ ДВЕ РУССКИХ ЛИТЕРАТУРЫ* (Une ou deux littératures russes), Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p. 103-111.
 50. « La vie littéraire des années vingt », dans *Histoire de la littérature russe*, sous la direction de E. Etkind, G. Nivat, I. Serman et V. Strada, *le XX^e siècle** : La révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988, p. 213-233 ; « La littérature et le marxisme », *ibid.*, p. 588-608.
 51. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 9-19.
 52. « The Theory of the Novel in Russia in the 1930 s. : Lukàcs and Bakhtin », *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak*, New Haven – London, Yale University Press, 1983, p. 227-240.
 53. « La science de la littérature : une renaissance », *RES*, t. LVII, fasc. 2 (« Trois décennies de sciences sociales en U.R.S.S.: 1953-1983 »), 1985, p. 295-307.
-

AUTEUR

MICHEL AUCOUTURIER

Paris-Sorbonne